

Después de Mayo. La memoria del 68 a través del cine: entre revolución individual y colectiva

G É R A R D I M B E R T
Catedrático de Comunicación Audiovisual. Universidad Carlos III de Madrid

La memoria del 68 se estructura en torno a dos ejes: un fuera –los “acontecimientos”– que queda como deslucido o espectral, con un fuerte componente teatral, como si el envite fuese más escenificar la revolución que realmente llevarla a cabo, y un dentro –espacio de la conciencia, de la identidad–, objeto de una mirada retrospectiva en la que el sujeto se replantea su lugar en la historia. Esta memoria está marcada por la relación amorosa y, más ampliamente, la relación con el otro, como si todo cristalizara en torno a esta dimensión personal. El verbo fue –junto con el sexo!– un elemento esencial de Mayo del 68 y l’amour fou, los amores imposibles, son la metáfora de la Revolución fallida.

Hay en la historia reciente acontecimientos, intentos revolucionarios, deseos de cambio que, si no resultan exitosos en el terreno político, sí que pueden marcar las conciencias e introducir cambios –a veces invisibles por su carácter difuso– en las mentalidades, los valores y las identidades... Puede que Mayo del 68 se inscriba en esta línea.

Curiosamente no hay grandes sagas sobre Mayo, sobre sus “acontecimientos”: *les évènements*, palabra que se utilizaba eufemísticamente para referirse a lo que unos llamaban revolución y otros rebeldía (aunque fue más que eso) o movimiento (que tampoco lo fue). Incluso Bertolucci, que construyó grandes frescos con otras aventuras colectivas y revolucionarias en *Prima della rivoluzione* o *Novecento*, crea en *Soñadores* una película intimista, entre comedia agrídulce y drama a puerta cerrada.

He seleccionado aquí cuatro películas de grandes directores que, cada una a su manera, evocan un trayecto interior, una toma de conciencia: una que se anticipa a los hechos, *La Chinoise* (1967) de Jean-Luc Godard, dos contemporáneas de estos (*Soñadores* de Bernardo Bertolucci, 2003) y *Los amantes habituales* de Philippe Garrel, 2005), otra retrospectiva (*Después de mayo* de Olivier Assayas, 2012)¹.

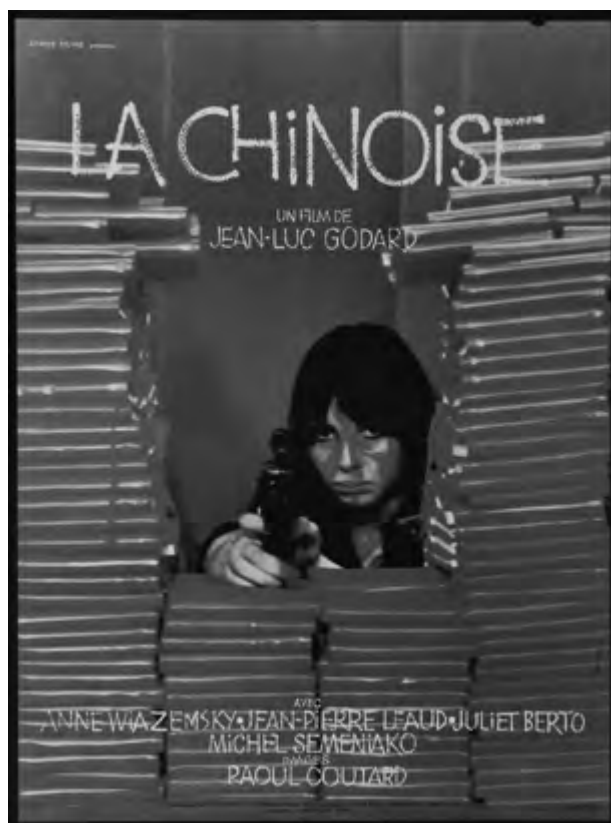
Obviamente, hay un antes y un después del 68, si no en la vida política, por lo menos en los modos de vida y los maneras de pensar. El cine lo refleja a su manera, pero

como una gesta teatralizada, casi una ficción, como si la realidad no hubiera sido más que un sueño... Como dice de manera premonitoria la protagonista de *La Chinoise* al final: “Es ficción, pero me ha acercado a lo real” y, retomando expresiones de Mao, anuncia “los tímidos pasos de una muy larga marcha, todo lo contrario de un salto hacia delante”.

En las cuatro películas, hay una dialéctica *fuera vs dentro*: el cambio social, por una parte, la identidad por otra; una cosa no va sin la otra, pero en la memoria queda más bien lo segundo, lo que ha marcado la conciencia del sujeto, lo que permanece en esta cuando ha fracasado el proyecto colectivo en la realidad... La que mejor articula las dos dimensiones es sin duda la de Assayas.

Tanto *Soñadores* como *Los amantes habituales* parten de un *huis-clos* sartriano, una encerrona en la que la palabra es la protagonista y esto es un hecho constitutivo del 68: *liberar el discurso*. Pero también tratan del *otro*, encarnado en la pareja más que en el otro colectivo: la pareja surgida del azar, de un estado de disponibilidad existencial, del deseo de cambio, del impulso antes que del proyecto. Es como si la relación amorosa cristalizara el deseo de cambio, entre el amor loco (residuo del amor romántico), el amor *otro* (como apertura a la alteridad, dentro de una redefinición de los roles) y los amores imposibles.

LA CHINOISE ES SIN DUDA LA PELÍCULA PRECURSORA DEL ESPÍRITU DEL 68, NO SOLO POR SU FECHA DE ESTRENO, SINO POR SU DISCURSO MILITANTE “PURO Y DURO”, COMO SE DECÍA ENTONCES



Puede que los amores perdidos fueran la metáfora de la cita fallida con la Revolución... Por eso el discurso de la memoria se proyecta en la dimensión individual más que en la colectiva.

La chinoise: ¿un discurso militante al pie de la letra?

“Voy a ir a China para orientarme un poco”. Blas de Otero

En 1967, Godard tiene 37 años, acaba de conocer a Anne Wiazemsky, nieta del escritor François Mauriac, veinte años, que será su pareja hasta 1979. Ella inicia una carrera de Filosofía en la Universidad de Nanterre, el caldo de cultivo del espíritu del 68. La acompaña en coche, pasan junto a las chabolas entonces ocupadas por inmigrantes. Ella se codea con grupos anarquistas y Godard pretende cotejar los puntos de vista de las tres grandes familias en presencia: anarquistas, “pro-soviéticos” y “pro-chinos”. Se centrará finalmente en estos

últimos y esto ya revela los compartimentos existentes entre corrientes ideológicas, que hará que al final el movimiento no se estructure y fracase.

La Chinoise es sin duda la película precursora del espíritu del 68, no solo por su fecha de estreno, sino por su discurso militante “puro y duro”, como se decía entonces. Marca la entrada de Godard en su fase más comprometida e intervencionista. Como el discurso maoísta, el film pretende incidir en la realidad y en el debate teórico, con la incógnita de cómo llevarlo a la práctica (la famosa cuestión de la acción revolucionaria). Si Mao lo tenía claro –y lo demostraría de manera terrorífica unos años más tarde con la Revolución Cultural–, no creo que todos supieran cuán explosivo era el material que estaban manejando, tal vez ni siquiera el propio Godard. De hecho es difícil saber hasta qué punto el director comulga con lo que muestra, ya que mantiene una distancia brechtiana, no duda en romper la cuarta pared y, en un

HAY UN COMPONENTE FUERTEMENTE TEATRAL EN EL 68, COMO SI EL ENVITE FUERA MÁS ESCENIFICAR LA REVOLUCIÓN QUE REALMENTE LLEVARLA A CABO...

juego de cajas chinas (¡nunca mejor dicho!), se escenifica implícitamente a sí mismo como entrevistador. Con esto, amén del aspecto fragmentado de la narración, nos sitúa en un espacio limítrofe entre la ficción, el documental y la reflexión en voz alta.

Tal vez el mayor acierto de la cinta sea mostrar el poder de afirmación simbólica que tiene el verbo, mediante un discurso que hoy nos parece acartonado –por no decir fosilizado– pero que, a la sazón, podía seducir a más de un hijo de la burguesía por su cariz aparentemente rupturista. Estamos en los sesenta, en una época maniquea donde la oposición entre la burguesía y el proletariado era la línea divisoria de todo compromiso. Ningún matiz en esto, por muy dialéctico que fuera en esencia el pensamiento “marxista-leninista”...

El marco es, como en la película de Bertolucci, el piso de una familia burguesa y cómo este se va transformando en “célula de reflexión” maoísta. Véronique (una muy joven Anne Wiazemsky) es estudiante en Nanterre, que fue foco del movimiento (ahí estuvo Cohn-Bendit pero también dio clase Baudrillard a partir de 1966). Intenta conciliar sus clases de Filosofía con su interés por el futuro de la clase obrera. La acompaña Guillaume (Jean-Pierre Léaud), un joven con aspiraciones de actor. El detalle no es baladí: hay un componente fuertemente teatral en el 68, como si el envite fuera más *escenificar la revolución* que realmente llevarla a cabo... Por ahí está también Yvonne (Juliet Berto), una chica procedente del campo que le quita el polvo al Pequeño Libro rojo de Mao, mientras se entretiene con las monsergas de Radio Pekín y se queja de no entender nada a la jerga de estos jóvenes revolucionarios. El espacio de Yvonne es más la cocina que el salón burgués donde los demás beben el té en tazas de porcelana...

Si tomamos al pie de la letra el argumento, y con las lecciones que nos ha dado la historia desde entonces, podría resultar grotesco, con la salvedad de que parte de la juventud francesa y algunos miembros ilustrados de la Intelligentsia cayeron en la ilusión. Había que ser radical, extremo, intransigente con los “enemigos del pueblo”. Luego, cuando uno se ponía a hojear el libro de marras, se

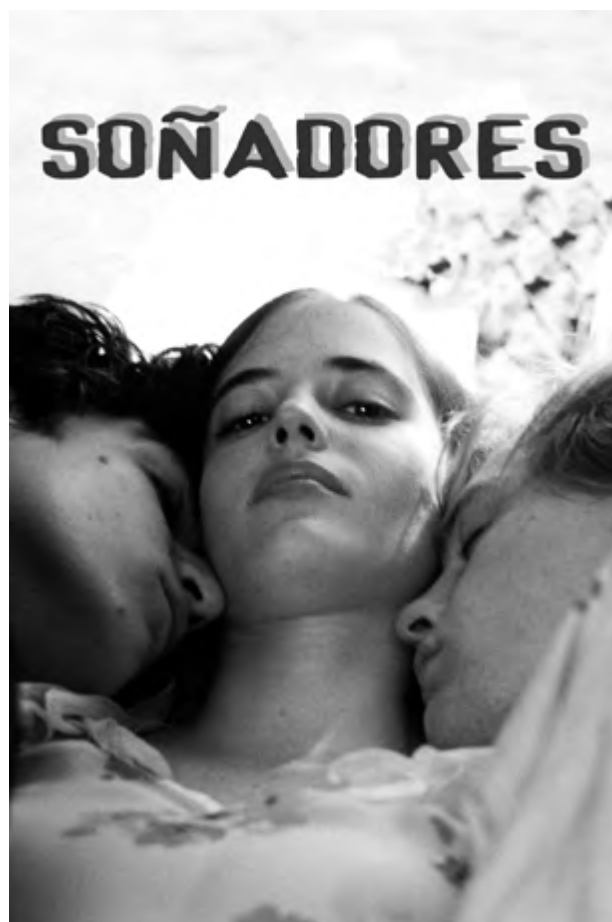
quedaba plasmado por la nula relación entre el texto y la realidad socio-política, entre la ingente capacidad poético-metafórica del Presidente Mao y las duras condiciones económicas de la sociedad de entonces... Puede que sea también un quid pro quo lingüístico-cultural debido a la diferencia entre culturas y sensibilidades.

En cualquier caso, ahí está la iconografía del maoísmo que invade el piso: carteles con enérgicos guardianes de la Revolución e impecables bailarinas al-servicio-de-la-Causa. Sin duda estaban reunidas todas las condiciones –no del cambio revolucionario, como se decía– sino de la *escenificación* de lo que puede ser una Revolución. En esto influye el internacionalismo que impera en los sesenta: ¿quién no se sentía solidario de los movimientos revolucionarios de Latinoamérica, Angola, etc.?

Con esto nos topamos con el componente imaginario de Mayo del 68, su afinidad con la Utopía (en el mejor sentido de la palabra), su generosidad, su espíritu solidario y su afán de igualdad pero también sus limitaciones, el sectarismo, un cierto aislacionismo y dos orientaciones que se vislumbran: la acción política, representada por Guillaume y la acción cultural, encarnada por Véronique.

Más que una película política, con su visión cerrada y orientada, es –como lo especifica Godard en los títulos de crédito, fiel a su línea deconstructivista– un film *en train de se faire* (una película que se está haciendo), un material ecléctico, con destellos poéticos, guiños a la época, que entremezcla ficción y “realidad” (aunque sobre esta ¡siempre cabe la duda en este director!). Como muestra de lo primero, la escena en la que Yvonne, a quién se le pide una definición del marxismo-leninismo, contesta evocando una puesta del sol, cuyos colores (amarillo, azul, blanco) recuerdan los del famoso vestido de Yves Saint Laurent en homenaje a Mondrian. De lo segundo, el diálogo en la tren hacia Nanterre entre la protagonista y el filósofo Francis Jeanson².

Hay momentos que rozan el surrealismo, como la conferencia sobre el tema de la información; otros más filosóficos como cuando Jeanson le dice a Véronique: “No se hace una revolución para los demás, puedes partici-



DENTRO ES EL DRAMA A PUERTA CERRADA, INTIMISTA, EL GUETO DE LA PAREJA, EL SEXO, LA REVOLUCIÓN PERSONAL Y RELACIONAL. FUERA ESTÁ LA CALLE, LAS BARRICADAS, LA EUFORIA COLECTIVA, LA REVOLUCIÓN SOCIAL...

par, pero no puedes inventar la revolución” y le plantea la necesidad de una “voluntad y una acción colectivas”; otros, por fin, de alto calado político, como cuando el pequeño grupo se plantea la estrategia a seguir, entre la definición de una línea política con respecto a los “revisionistas” (el PC) y la eventualidad del paso a la acción violenta (línea que franquearía unos años más tarde el grupo armado Action Directe)...

Si los discursos ideológicos saturan la película, al modo del eslogan y del panfleto, también está el subtexto, el cómo el verbo fue un elemento esencial —junto con el sexo!— de Mayo del 68 y un instrumento de aprendizaje de lo real. Escribe Arnaud Héé al respecto³:

“[*La Chinoise*] es una magnífica lección de filosofía pop sobre la ceguera totalitaria. A lo largo de este work

in progress, teatro revolucionario, Godard revela, plano a plano, que todo intento de dominación consiste en confundir las imágenes con lo real. Su cuestionamiento no ha perdido vigencia.”

***Soñadores* de Bernardo Bertolucci y *Los amantes habituales* de Philippe Garrel: dentro vs fuera**

Estas dos películas forman un binomio en torno a la dialéctica *dentro vs fuera*. *Dentro* es el drama a puerta cerrada, intimista, el gueto de la pareja, el sexo, la revolución personal y relacional. *Fuera* está la calle, las barricadas, la euforia colectiva, la revolución social... Ambas cintas juegan con esta oposición, con una predilección por el *dentro* en Bertolucci, la presencia del *fuera* en la de Garrel, que aparece en escenas nocturnas, espectrales,



en las que la Revolución aparenta ser un sueño. Las dos se centran en la relación amorosa, más aventurera en el italiano, en forma de trio, más desesperada en la del francés. Otra coincidencia: están protagonizadas por el mismo actor, Louis Garrel, hijo de Philippe.

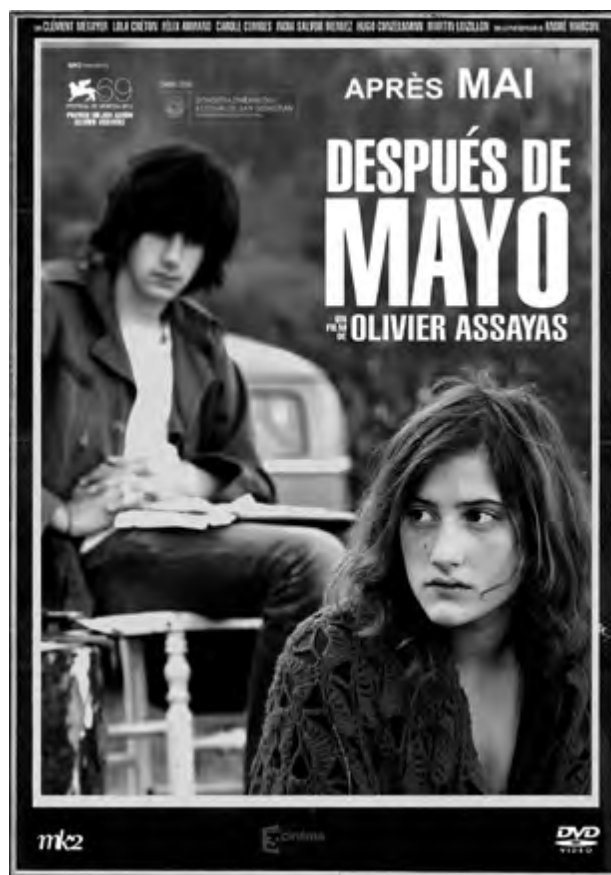
Agridulce y ligeramente perversa la primera, más desencantada la segunda, ambas desplazan la mirada y nos ofrecen una visión del 68 desde la vivencia íntima, al margen de toda complacencia. Los protagonistas de *Soñadores* (Louis Garrel, Michael Pitt y Eva Green) sueñan con el cine, el de *Los amantes habituales*, François, con 1789, como si la Revolución francesa fuera un antecedente insuperable... La primera crea una comunidad de afinidades más físicas y culturales que políticas, la segunda nos muestra personajes que encuentran en el opio y en el amor una evasión, en un *dentro* evanescente, un calmante pero no un remedio contra la soledad. Trio en una, comunidad hippie en la otra, el grupo, la pareja son refugios. “De todos modos, siempre estamos solos”, como se repite en la segunda.

Si la de Bertolucci culmina en una toma de conciencia colectiva al final, cuando por fin el trio sale del lujo



piso y se incorpora a una manifestación, la de Garrel se prolonga después del 68, la fiesta continúa (por agridulce que sea), desemboca en la creación de una especie de falansterio-comuna donde se junta una fauna variopinta y es cuando aparece Lilie (Clotilde Hesme) e ilumina a François.

En ambas, los amores imposibles, *l'amour fou*, son la expresión y la metáfora de la Revolución fallida, ambas cruzan y confrontan la dimensión individual y colectiva. ¿Qué conclusión sacar? ¿Qué la revolución es imposible sin un replanteamiento personal, una revolución interior? El trio de *Soñadores* es eso, un trio de dulces soñadores, unos *enfants terribles* que juegan a la Revolución en su piso, como si fuera una película. François fracasa en su aventura amorosa porque no ha sabido aprovechar el momento, verbalizar el amor (decir *Je t'aime* estaba vetado porque sonaba a lenguaje burgués) y su frágil entorno humano se ve amenazado por la necesidad de hacer frente al presente, prefigura una generación que se va a “integrar” (palabra maldita entonces) o disolver en el *presentismo* (Michel Maffesoli), perderse en la droga o en otros sueños reciclados y más o menos alternativos...



¿NO ES ASIMISMO EL ARTE UN INSTRUMENTO DE LIBERACIÓN? ¿SE PUEDE CAMBIAR EL MUNDO SI NO SE REVOLUCIONAN LAS FORMAS, LOS LENGUAJES?

Si *Soñadores* nos muestra un juego, un sueño despierto, *Los amantes regulares* describe la caída –la antífes-ta– después del subidón de la fiesta en un memorable momento de clímax cuando el pequeño grupo baila al son de *This time tomorrow* de los Kinks.

Como escribe Jean-Marc Lalanne⁴:

“*Los amantes habituales* nos ofrece una versión del 68 que es a la vez sueño y desmitificación. Sueño porque la poesía siempre se impone en el cine de Garrel, desmitificación porque el 68 se muestra como una mascarada.”

¿No es el sueño el substrato de la Utopía, pero también de la huida?

“Huida en forma de ensoñación con reminiscencias al ambiente onírico de *Le révélateur* -filme experimental que Garrel rodó en el dinámico 68- que puede hablar de, una

vez ya perdida la esperanza en la revolución y en el amor, un nuevo camino hacia la unión con la incorporeidad de las ideas. También se trata de la desaparición del joven idealista, ya doblemente desengañado, que prefiere abandonar su cuerpo para vivir en el más agradable espacio de sus sueños”⁵.

Después de mayo (2012) de Olivier Assayas: los amores perdidos

“Odio a los viejos poetas / que murmuran su juventud pasada” Gregory Corso

Las dos películas anteriores consagran la importancia del amor y de las relaciones sexuales. No por nada, lo que prendió la mecha en el 68 fue, en la residencia universitaria de Nanterre, la prohibición para los chicos de visitar

a las chicas... **La de Assayas revista el pasado en su doble dimensión, individual y colectiva, y las cruza sutilmente.**

Después de mayo no es una película nostálgica aunque sí retrospectiva (y en gran parte autobiográfica), en un doble sentido: Gilles tiene 16 o 17 años en febrero de 1971, cuando arranca la cinta con una manifestación de maoístas e izquierdistas contra el encarcelamiento de los dirigentes de la *Gauche prolétarienne*, duramente reprimida por la policía. Es por otra parte una historia de soledad acompañada, la de un joven atento a lo que pasa, a las ilusiones de su época pero también a sus contradicciones, con conciencia política y vocación de artista (que lo llevará del dibujo al cine), que lee y escucha y se empaapa de las experiencias (y los errores) ajenos. Filme de aprendizaje, pues, que le permite al director reconstruir no solo una época y la cultura (música, prensa izquierdista, poemas) de aquella juventud —que fue la suya—, sino también y sobre todo el debate de la época: las dudas que se presentaban entre la resistencia al orden, el deseo de cambio, el compromiso político y, para algunos, la lucha armada.

Desfilan los personajes, así como los paisajes: París, el campo, un viaje aventurero a Italia donde el protagonista confirma su vocación artística y que da pie a una reflexión de lo más interesante sobre la limitación de ciertos sectores ideológicos (no solo comunistas ortodoxos sino fracciones izquierdistas) en cuanto a la función del arte en el proyecto político. ¿Puede estar el arte al servicio de la política? ¿No es asimismo el arte un instrumento de liberación? ¿Se puede cambiar el mundo si no se revolucionan las formas, los lenguajes?

Puede que este debate esté en el centro de muchas mutaciones que se producen en las corrientes de pensamiento que emergen en los sesenta: ¿Acaso no reflexionaba Foucault sobre las formas de la dominación? ¿No trabajaba Barthes sobre el poder ideológico de las formas, instrumentalizando la semiología como herramienta de crítica del poder del lenguaje? ¿No considera Lacan el lenguaje como un inconsciente partiendo de sus formas, del cómo construye la realidad? Sin contar con las nuevas aportaciones en el campo de la sociología de lo cotidiano, la antropología, etc.

Pero el aprendizaje pasa también por el amor y el viaje a Italia es el de una pareja que se tendrá que enfrentar a las contradicciones del mundo, a sus propias contradicciones.

Escribe Aurélien Ferenczi sobre el filme⁶:

“Eligiendo al arte, el dibujo y luego el cine, Gilles muestra que la revolución puede ser íntima e individual. Ningún narcisismo en ese caleidoscopio vibrante y sexy de recuerdos personales: *Después de mayo* conmoverá a todas y todos los que, en alguna ocasión, se han preguntado sobre su compromiso con la sociedad, sobre su vida afectiva y profesional, y su capacidad para modificar su curso.”

Después de mayo, ¿qué?

Es obvio que hay un *antes* y un *después*, aunque no se notará nada en la vida política y poco en la calle. En el país algunas palabras cambian de signo, el *todo es posible* desaparece, el *anti* se invierte, de *antitodo* se pasa a *antijóvenes*, *antiextranjeros* (más de un café en París tiene perros alemanes para desahuciar a los indeseables); los CAL (*Comités d'Action Lycéenne*) dan los últimos coletazos en los Institutos, los universitarios vuelven a las aulas, los intelectuales siguen en la brecha, pero nada será como antes, no se enseñará de la misma manera ni las relaciones serán las mismas, ni el amor será tan inocente ni la pareja tan estable ni las identidades de género las de siempre...

Las películas analizadas aquí muestran este camino invisible, ese recorrido hacia una forma de liberación, pero también los condicionantes y los límites de la acción política, el lento proceso de la evolución de las mentalidades. Lo describen desde la conciencia, la lucidez, desde una forma de individualidad atenta a lo colectivo. Puede que la mayor revolución sea la que se produce en las mentes y en las relaciones con el otro.

Notas

¹ También podríamos citar, entre otras, *Milou en mayo* (1988) de Louis Malle, *Nacidos en 68* (2008) de Olivier Ducastel y Jacques Martineau y, dentro del documental, *Le fond de l'air est rouge* (1977) de Chris Marker, que abarca más allá del mayo francés, y *Mourir à trente ans* (1982) de Romain Goupil, más personal.

² Como lo hizo en *Vivre sa vie* con el filósofo Brice Parain, Godard acude a una voz externa para reintroducir la dimensión de lo real. Jeanson fue resistente durante la segunda Guerra mundial, perteneció a un grupo afín al FLN durante la guerra de Argelia y fue uno de los animadores de la revista *Les Temps Modernes*.

³ *Les Inrocks*, 09/08/2006.

⁴ “*Les amants réguliers*: Exaltados por las barricadas, embotados por el opio, la historia de un amor loco con futuro desencantado”. *Les Inrocks*, 01/01/2005.

⁵ Daniel de Partearroyo. Tren de sombras. *Revista de análisis cinematográfico*, nº 6, verano 2006.

⁶ *Télérama*, 12/11/2016.